

# **Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea**

**Elisenda Ardèvol  
Nora Muntañola  
(coordinadoras)**



**EDITORIAL UOC**

## ***Coordinadoras***

---

### **Elisenda Ardèvol Piera**

Antropóloga social y cultural, doctora en Filosofía y Letras por la UAB. Ha sido Visiting Scholar del Center for Visual Anthropology de USC en Los Ángeles, y actualmente es profesora de los estudios de Humanidades y Filología de la Universitat Oberta de Catalunya. Desarrolla su investigación en el campo de la antropología visual, cine y vídeo etnográfico, cibercultura y comunidades virtuales.

### **Nora Muntañola Thornberg**

Antropóloga social. Actualmente es profesora de Antropología social en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha realizado el doctorado en la Universidad de California (Estados Unidos) y un máster en la Universidad de Nueva York. Ha hecho investigación sobre diversidad cultural, multiculturalidad, antropología lingüística y simbólica.

## ***Autores***

---

### **Joan Elies Adell Pitarch**

Doctor en Filología Catalana y licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia. Actualmente es profesor de los Estudios de Humanidades y Filología de la UOC. Es autor de libros y artículos sobre semiótica, teoría literaria poscolonial y literatura digital.

### **Josep Lluís Fecé Gómez**

Doctor en Ciencias de Comunicación por la UAB, donde fue profesor del Departamento de Periodismo de la Comunicación. Ha sido profesor titular del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna (Universidad Ramón Llull). Actualmente es profesor de la Universidad Carlos III de Madrid.

### **Blai Guarné Cabello**

Antropólogo social y máster en Criminología y Ejecución Penal. Centra sus intereses de investigación en el ámbito de la antropología simbólica, de la antropología jurídica, y de la antropología visual. Ha desarrollado su tarea docente y de investigación como investigador y profesor en la Universidad de Barcelona, en la Universidad Nacional de Misiones (Argentina) y en la Universidad Eötvös Loránd de Budapest (Hungría). Actualmente, forma parte del cuadro docente, entre otras instituciones, de los Estudios de Psicología y de Humanidades de la Universitat Oberta de Catalunya.

### **Cristina Propios Yusta**

Antropóloga especializada en temas de comunicación audiovisual. Ha desarrollado su trabajo de campo e investigación sobre *Vídeo Indígena* (Oaxaca, México, 1999) y en los últimos años ha compaginado diversas investigaciones (Bloc, 2003) con el trabajo de responsable de producción (Invideo, 2000-2004). Actualmente, como miembro de CONTRAPLANO-LAD (Laboratorio de Acción Documental) trabaja en la investigación y documentación previa de dos películas documentales.

**Marta Selva Masoliver**

Licenciada en Historia por la UAB. Es profesora de Teoría y análisis del filme en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UAB y de Géneros del espectáculo televisivo en la UPF. Es autora de numerosos artículos de crítica cinematográfica y ha participado como directora del equipo en la elaboración de materiales didácticos y relacionados con la cultura audiovisual. Es codirectora del colectivo Drac Màgic, y de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona.

**Anna Solà Arguimbau**

Licenciada en Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora de Cine, vídeo y televisión en la Escuela Multimedia de la Universidad Politécnica de Cataluña. Trabaja en el campo de la crítica y la didáctica cinematográfica y es coautora de diferentes publicaciones. Codirige el colectivo Drac Màgic, la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona y coordina distintos grupos de trabajo dedicados a la investigación cinematográfica.

## Índice

|                                                  |           |
|--------------------------------------------------|-----------|
| Presentación .....                               | 13        |
| <br><b>Capítulo I. Visualidad y mirada .....</b> | <b>17</b> |
| <i><b>El análisis cultural de la imagen</b></i>  |           |
| Elisenda Ardèvol Piera                           |           |
| Nora Muntañola Thornberg                         |           |
| <br>Introducción .....                           | 17        |
| 1. Aprender a mirar .....                        | 18        |
| 1.1. Imagen y contexto .....                     | 19        |
| 1.2. La mirada etnográfica .....                 | 19        |
| 1.3. La fotografía como cruce de miradas .....   | 23        |
| 2. La antropología visual .....                  | 25        |
| 2.1. La dualidad de las imágenes .....           | 26        |
| 2.2. El pensamiento simbólico .....              | 29        |
| 2.3. Formas visuales y prácticas sociales .....  | 30        |
| 3. La visión: experiencia y metáfora.....        | 33        |
| 3.1. Visiones parciales .....                    | 35        |
| 3.2. La imagen del <i>anthropos</i> .....        | 38        |
| <br>Resumen .....                                | 46        |

**Capítulo II. Imágenes de la diferencia..... 47*****Alteridad, discurso y representación***

Blai Guarné Cabello

|                                                     |            |
|-----------------------------------------------------|------------|
| <b>Introducción .....</b>                           | <b>47</b>  |
| <b>1. Construir la diferencia .....</b>             | <b>48</b>  |
| 1.1. La cuadrícula ordena el mundo .....            | 50         |
| 1.2. La necesidad de clasificar .....               | 57         |
| 1.3. El dominio de los binarismos .....             | 63         |
| 1.4. Nominar como estrategia de poder .....         | 69         |
| <b>2. Representar la diferencia .....</b>           | <b>73</b>  |
| 2.1. La representación de la realidad .....         | 74         |
| 2.2. Las formaciones discursivas .....              | 76         |
| 2.3. Los regímenes representacionales .....         | 82         |
| 2.4. El estudio de la representación del otro ..... | 93         |
| <b>3. Significar la diferencia .....</b>            | <b>104</b> |
| 3.1. Las estrategias representacionales .....       | 104        |
| 3.2. El control de la diferencia .....              | 113        |
| 3.3. El reto de la diferencia .....                 | 117        |
| <b>Resumen .....</b>                                | <b>127</b> |

**Capítulo III. El imaginario ..... 129*****Invención y convención***

Marta Selva Masoliver

Anna Solà Arguimbau

|                                                    |            |
|----------------------------------------------------|------------|
| <b>Introducción .....</b>                          | <b>129</b> |
| <b>1. El imaginario .....</b>                      | <b>129</b> |
| 1.1. De la imaginación al imaginario .....         | 130        |
| 1.2. La función simbólica del imaginario .....     | 132        |
| 1.3. La constitución de la subjetividad .....      | 135        |
| 1.4. Las imágenes mentales y el conocimiento ..... | 136        |

|                                                               |            |
|---------------------------------------------------------------|------------|
| <b>2. Las estructuras antropológicas del imaginario .....</b> | <b>137</b> |
| 2.1. El imaginario social .....                               | 140        |
| 2.2. La historia de las mentalidades .....                    | 144        |
| 2.3. Imagen y significación .....                             | 148        |
| <b>3. La convención .....</b>                                 | <b>150</b> |
| 3.1. Poética y retórica de las imágenes .....                 | 153        |
| 3.2. Las imágenes en la construcción del imaginario .....     | 159        |
| 3.3. Discusiones sobre el imaginario convencional .....       | 164        |
| 3.4. La imagen crítica de las prácticas artísticas .....      | 171        |
| <b>Resumen .....</b>                                          | <b>173</b> |

## **Capítulo IV. Modos de representación .....**

175

### ***Sujeto y tecnologías de la imagen***

Marta Selva Masoliver

Anna Solà Arguimbau

|                                                                      |            |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introducción .....</b>                                            | <b>175</b> |
| <b>1. La fotografía .....</b>                                        | <b>176</b> |
| 1.1. La fotografía en la tradición representativa .....              | 176        |
| 1.2. La experiencia del instante .....                               | 179        |
| 1.3. Fotografía y memoria .....                                      | 180        |
| 1.4. La credibilidad de la imagen fotográfica .....                  | 182        |
| 1.5. Fotografía y pintura .....                                      | 184        |
| <b>2. El cine .....</b>                                              | <b>185</b> |
| 2.1. La aparición de una mirada exploratoria .....                   | 185        |
| 2.2. El modo de representación institucional .....                   | 186        |
| 2.3. La ruptura de la modernidad: el cine de la distancia .....      | 194        |
| 2.4. La experiencia cinematográfica .....                            | 199        |
| 2.5. El público como colectividad .....                              | 201        |
| 2.6. La homogeneización del discurso audiovisual .....               | 203        |
| <b>3. La televisión .....</b>                                        | <b>204</b> |
| 3.1. La civilización de la imagen, la sociedad del espectáculo ..... | 204        |

|                                                          |            |
|----------------------------------------------------------|------------|
| 3.2. El ritual televisivo .....                          | 205        |
| 3.3. Simulacro y trivialización .....                    | 207        |
| 3.4. Instantaneidad y redundancia .....                  | 208        |
| 3.5. Espectadores frente a consumidores .....            | 210        |
| 3.6. El efecto de lo que es real .....                   | 213        |
| 3.7. El estatuto de verosimilitud .....                  | 214        |
| 3.8. Televisión y memoria .....                          | 216        |
| 3.9. El nuevo régimen de ficción .....                   | 217        |
| 3.10. Saturación, banalización y desinformación .....    | 219        |
| 3.11. Contextos mediáticos creativos .....               | 221        |
| <b>4. Ciberespacio y realidad virtual .....</b>          | <b>223</b> |
| 4.1. La desaparición de la referencialidad .....         | 223        |
| 4.2. La comunicación en los circuitos cibernéticos ..... | 226        |
| 4.3. Nuevo concepto de velocidad .....                   | 228        |
| 4.4. Exploración de nuevos modelos de subjetividad ..... | 230        |
| <b>Resumen .....</b>                                     | <b>233</b> |

## **Capítulo V. El circuito de la cultura .....**

### ***Comunicación y cultura popular***

Josep Lluís Fecé Gómez

|                                                                                                              |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introducción .....</b>                                                                                    | <b>235</b> |
| <b>1. Aproximación a los estudios culturales .....</b>                                                       | <b>236</b> |
| 1.1. Historia y orígenes .....                                                                               | 237        |
| 1.2. La internacionalización de los estudios culturales:<br>de una teoría crítica a disciplina de moda ..... | 245        |
| 1.3. Principales conceptos .....                                                                             | 248        |
| <b>2. Una teoría crítica de los medios de comunicación .....</b>                                             | <b>254</b> |
| 2.1. Los debates sobre la cultura popular contemporánea .....                                                | 255        |
| 2.2. La revisión de la tradición marxista .....                                                              | 258        |
| 2.3. Los estudios feministas .....                                                                           | 262        |
| 2.4. Los estudios poscoloniales y sobre la posmodernidad .....                                               | 266        |
| 2.5. Los estudios de recepción: la autonomía de los públicos .....                                           | 268        |

|                                                |            |
|------------------------------------------------|------------|
| <b>3. El circuito de la cultura .....</b>      | <b>270</b> |
| 3.1. Teorías críticas de la comunicación ..... | 270        |
| 3.2. ¿Es vulgar la cultura popular? .....      | 274        |
| 3.3. El circuito de la cultura .....           | 279        |

|                      |            |
|----------------------|------------|
| <b>Resumen .....</b> | <b>284</b> |
|----------------------|------------|

## **Capítulo VI. Imágenes culturales ..... 285**

### ***Las formas de la identidad***

Nora Muntañola Thornberg, Elisenda Ardèvol Piera, Cristina Propios Yusta, Blai Guarné Cabello, Marta Selva Masoliver, Anna Solà Arguimbau, Josep Lluís Fecé Gómez, Joan Elies Adell Pitarch

|                           |            |
|---------------------------|------------|
| <b>Introducción .....</b> | <b>285</b> |
|---------------------------|------------|

Nora Muntañola Thornberg y Elisenda Ardèvol Piera

|                                                                                                              |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. Representación y discurso museográfico: el Museo Nacional de Antropología de México .....</b>          | <b>286</b> |
| Nora Muntañola Thornberg                                                                                     |            |
| 1.1. El discurso museográfico y los museos de antropología .....                                             | 286        |
| 1.2. La representación del <i>anthropos</i> .....                                                            | 291        |
| 1.3. El MNA .....                                                                                            | 294        |
| 1.4. El proceso de remodelación del MNA de México .....                                                      | 301        |
| 1.5. A modo de conclusión .....                                                                              | 313        |
| <b>2. Cine y vídeo indígena: ¿hacia una comunicación alternativa? .....</b>                                  | <b>316</b> |
| Cristina Propios Yusta                                                                                       |            |
| 2.1. El poder de la imagen o la invención de lo “indio” .....                                                | 317        |
| 2.2. Críticas y nuevas propuestas .....                                                                      | 324        |
| 2.3. Vídeo indígena en México .....                                                                          | 328        |
| <b>3. La mirada fetichista: representación y alteridad en el imaginario occidental del africanismo .....</b> | <b>339</b> |
| Blai Guarné Cabello                                                                                          |            |
| 3.1. La mirada colonial .....                                                                                | 344        |
| 3.2. El medio domesticado .....                                                                              | 350        |
| 3.3. La imagen del otro .....                                                                                | 352        |

|                                                                                         |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>4. El show de Truman .....</b>                                                       | <b>368</b> |
| Marta Selva Masoliver y Anna Solà Arguimbau                                             |            |
| 4.1. Entre la verdad y la ficción .....                                                 | 369        |
| 4.2. Las imágenes televisivas y la mirada cinematográfica .....                         | 373        |
| 4.3. Connotaciones míticas de la historia de Truman .....                               | 376        |
| <b>5. Antonio Banderas: análisis del “Star System”<br/>como producto cultural .....</b> | <b>379</b> |
| Josep Lluís Fecé Gómez                                                                  |            |
| 5.1. Cultura popular y el Star System .....                                             | 379        |
| 5.2. La estrella de cine como producto cultural .....                                   | 382        |
| 5.3. Industrias audiovisuales: entre la nacionalidad<br>y la transnacionalidad .....    | 384        |
| 5.4. Apuntes sobre la identidad latina .....                                            | 386        |
| 5.5. Los significados culturales del cuerpo del actor .....                             | 389        |
| 5.6. El nacimiento de una estrella .....                                                | 391        |
| 5.7. Los reyes del mambo .....                                                          | 392        |
| 5.8. La alegoría musical como fuente de identidad .....                                 | 393        |
| 5.9. La recepción del producto cultural .....                                           | 395        |
| <b>6. <i>Hip-hop</i>: del Bronx a El Prat .....</b>                                     | <b>397</b> |
| Joan Elies Adell Pitarch                                                                |            |
| 6.1. Música, imagen e identidad en la periferia urbana .....                            | 399        |
| 6.2. Acerquémonos a la cultura <i>hip-hop</i> .....                                     | 401        |
| 6.3. La escena <i>hip-hop</i> en Barcelona: un campo abierto<br>de relaciones .....     | 408        |
| 6.4. Voces urbanas .....                                                                | 418        |
| <b>Bibliografía .....</b>                                                               | <b>419</b> |
| <b>Glosario .....</b>                                                                   | <b>433</b> |

## Presentación

Esta obra plantea una aproximación a la imagen en la cultura contemporánea como medio de comunicación, forma de representación y objeto de uso en la práctica cotidiana desde la perspectiva de la antropología y de las teorías críticas propuestas desde el estudio de la comunicación audiovisual.

Su objetivo principal es la comprensión del papel que tienen las representaciones visuales y audiovisuales en la cultura contemporánea y en la formación de nuestro conocimiento sobre el mundo en que vivimos: cómo llenan nuestra imaginación, cómo forman parte de nuestra realidad cotidiana, de qué forma elaboran nuestra memoria personal, cómo se utilizan para la representación de los hechos históricos, de nuestro pasado, de nuestro futuro y de nuestra vida más íntima y más pública.

Para alcanzar este objetivo, nuestro punto de partida ha sido pensar la imagen como producto y como proceso cultural. La presencia de las imágenes en nuestra vida cotidiana es tan importante y tan masiva que tendemos a considerarlas como parte de nuestro entorno “natural”, como representación o reflejo de una realidad “externa”. El análisis cultural de la imagen nos recuerda que la imagen es un producto social, que su interpretación depende de convenciones arbitrarias y no sólo perceptivas, y que hemos aprendido a atribuirle sentido y significado a partir de patrones culturales muy elaborados, como pueden ser los formatos de las telenoticias, las series de ficción, la publicidad o los documentales.

Las imágenes no sólo nos rodean, también nos configuran, no sólo las interpretamos, sino que las construimos, las creamos. Por ello, forman parte del proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico y, en este sentido, forman parte también de nuestra realidad “interna”, forman nuestra subjetividad. Por este motivo, una aproximación cultural a la imagen nos recuerda que las imágenes que elaboramos no son sólo un reflejo de nuestro mundo, sino que configuran nuestro mundo simbólico y, por lo tanto, nuestra realidad más vital: lo

que pensamos y sentimos que somos. El telenoticias no sólo nos informa de qué ocurre en el mundo, nos ayuda a representarlo, a explicarlo y a experimentarlo de una forma o de otra, nos lleva a considerar una vía de acción como posible y conveniente, o como utópica e irrealizable; por ello afirmamos que la información nunca es neutra. Las imágenes configuran nuestro entorno, tienen efectos reales sobre la conciencia y sobre la acción humana, sobre nuestras relaciones sociales y con el medio natural, sobre nuestra percepción de los otros pueblos y de nuestra identidad; por esto decimos que constituyen la realidad en que vivimos.

Los diferentes capítulos que configuran este manual han sido elaborados en un diálogo entre antropólogos y teóricos de la comunicación audiovisual. Nuestra propuesta, centrada en los aspectos sociales y culturales de la formación y circulación de imágenes, es la de implicaros en un análisis crítico de las prácticas colectivas en su producción, tratamiento y circulación. Un fruto de esta confluencia interdisciplinaria es la citación de autores comunes que, procedentes de uno u otro campo de las ciencias sociales y humanas, traspasan las fronteras de la especialización académica. Estas referencias entrecruzadas forman la trama del tejido teórico de esta exploración transversal, en la que no se trata de ofrecer un viaje programado, con la presentación gradual y progresiva de los contenidos, sino de que os presentemos distintas líneas de pensamiento en torno a una reflexión común. Por lo tanto, os pediremos vuestra participación activa para establecer el orden de lectura de modo que recorráis el itinerario a vuestra medida.

El capítulo *Visualidad y mirada: el análisis cultural de la imagen* encara el estudio cultural de la imagen como mirada y como visión, es decir, como forma de conocimiento a partir del sentido de la vista. En este apartado es importante la reflexión sobre el desplazamiento de la fotografía desde la perspectiva reproductora y mimética hacia el concepto de mirada. Introduciremos la perspectiva antropológica en el análisis de la imagen como símbolo y también veremos cómo se perfila una propuesta para la investigación empírica en el estudio de los aspectos visuales de la cultura y de las prácticas sociales. Finalmente, trataremos del sentido de la vista, su dimensión física y su dimensión social, para aproximarnos después a una reflexión crítica sobre la ciencia del hombre y la necesidad de introducir la experiencia subjetiva y el cuerpo en el análisis de la cultura y en la comprensión del *anthropos*, como imagen de la especie humana.

El capítulo *Imágenes de la diferencia: alteridad, discurso y representación* analiza las pautas culturales que organizan nuestra percepción del mundo y la forma

en que éstas se encuentran inscritas en la misma producción de imágenes, de modo que “naturalizan” órdenes culturales. Los implícitos en el tratamiento de la diferencia y de la alteridad (de lo que escapa al orden o que el orden silencia y clasifica como “diferente”) son cuestionados desde distintas posiciones teóricas, a la búsqueda de las ausencias en las presencias y de los significados transgresores en las cosas más obvias y en las imágenes aparentemente más inocentes.

El capítulo *El imaginario: invención y convención* trata de la formación del imaginario como producto intersubjetivo, creador de mundos personales y de mundos sociales que se retroalimentan mutuamente. El concepto de imaginario nos permite adentrarnos en los procesos de creación y de formación de la subjetividad, al mismo tiempo que nos enfrenta a la idea de un imaginario colectivo, fruto de una época y de unas convenciones sociales y pautas culturales. Esta dinámica entre convención y creación, entre individuo y sociedad, se configura en la misma práctica artística, en la creación de modelos alternativos que ponen en cuestión las convenciones formales de los géneros.

El capítulo *Modos de representación: sujeto y tecnologías de la imagen* plantea una mirada crítica sobre los distintos sistemas de representación (fotografía, cine, vídeo, televisión, Internet y realidad virtual) en relación con su uso mediático en la sociedad contemporánea y con la construcción del sujeto-espectador propio de la cultura de masas. Cada uno de estos medios tecnológicos y su combinatoria posibilitan un universo simbólico complejo y, al mismo tiempo, dan lugar a la creación de distintos modelos de sujeto como receptor, espectador, interlocutor o intérprete.

El capítulo *El circuito de la cultura: comunicación y cultura popular* presenta un movimiento intelectual ecléctico e interdisciplinario centrado en el estudio de los productos culturales como prácticas sociales, los *Estudios Culturales*, y cómo desde este campo interdisciplinario se ha contribuido a la reflexión sobre el papel de las industrias culturales y de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea. Frente al concepto de cultura de masas introduce el concepto de cultura popular, en que el sujeto tiene un papel activo en la construcción del significado de las prácticas representacionales, de modo que la producción y recepción de productos audiovisuales se define por su uso social y por su imbricación dinámica en la vida cotidiana de la gente.

Finalmente, el capítulo *Imágenes culturales: las formas de la identidad* propone algunos ejemplos concretos de análisis de la producción y recepción de imágenes en la construcción de identidades colectivas. Por ejemplo, la renovación de las salas del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México implica un replanteamiento de la imagen de los primeros homínidos y de la propia identidad como especie; la utilización del vídeo en comunidades indígenas mexicanas sirve para reivindicar una identidad propia más allá de los estereotipos naturalizadores del indígena como “noble salvaje” o “anclado en la tradición”; y el uso de la imagen y la música entre los grupos juveniles como forma de delimitar un espacio y una identidad común frente a la anomia de los espacios urbanos suburbanos y la desintegración de la clase obrera.

El objetivo pedagógico de la obra es proporcionar al lector un marco de reflexión para la comprensión crítica del papel de las tecnologías audiovisuales en el mundo contemporáneo, haciendo una referencia a las distintas aproximaciones teóricas a la interpretación de la imagen en otros contextos históricos y geográficos, y a su papel en la producción simbólica de la realidad social y cultural. Los objetivos específicos pueden sintetizarse en los siguientes:

- Analizar la imagen como proceso cultural en el contexto de las prácticas sociales contemporáneas.
- Entender la implicación de las imágenes (fotografía, cine, vídeo, televisión, realidad virtual) en la construcción de la realidad social y cultural, de la propia subjetividad y de los mundos imaginarios posibles.
- Reflexionar críticamente sobre los medios de comunicación social y las industrias culturales y su papel en la formación de identidades colectivas y categorización de la alteridad.
- Conocer los diferentes sistemas y modos de representación en relación con las convenciones de género y con los tipos de sujeto receptor que proponen.
- Analizar críticamente los medios de comunicación sin caer en el elitismo o el pesimismo, sino como parte constitutiva de nuestras sociedades.
- Aplicar el análisis cultural de la imagen al estudio de casos concretos.

## Capítulo I

### **Visualidad y mirada**

#### ***El análisis cultural de la imagen***

Elisenda Ardèvol Piera

Nora Muntañola Thornberg

### **Introducción**

Este capítulo abre el camino a las ideas que se desarrollan en los capítulos siguientes. Se trata de introducir una reflexión crítica sobre la visualidad y las formas de mirar desde una perspectiva social y cultural.

En primer lugar, empezaremos por analizar la mirada y su relación con el conocimiento, para después ver cómo las imágenes que construimos no sólo responden a patrones culturales específicos, sino que nuestra mirada también es educada teniendo en cuenta prácticas muy concretas, como por ejemplo nuestra profesión.

En segundo lugar, nos aproximaremos al tratamiento que desde la antropología se ha hecho de la imagen hasta ofrecer una perspectiva actual. Hay que señalar que el estudio antropológico de la imagen se ha centrado especialmente en las áreas de la antropología de la religión y de la antropología del arte, entendiendo la imagen a partir de su conceptualización como símbolo estructurador de la experiencia. La imagen no ha sido objeto de estudio por sí misma, pero a partir de la antropología simbólica y de la antropología estructuralista, de la mano de Lévi-Strauss y Edmund Leach, también ha fecundado los estudios sobre comunicación y semiótica, lo cual hizo dar un giro importante hacia el estudio de la relación entre cultura y comunicación.

El trabajo sobre fotografía, cine y vídeo como productos culturales se ha focalizado en un campo de estudio conocido como antropología visual, que también ha intentado reivindicar la importancia de los aspectos visuales en la investigación

etnográfica y el uso de estas técnicas para la recogida de datos. Actualmente, hay una línea de investigación emergente y cada vez mejor organizada, dirigida hacia la valoración de los aspectos visuales presentes en las prácticas cotidianas denominada *antropología de los media*.

A continuación, nos centraremos en el sentido de la vista en el contexto de una reflexión sobre nuestra comprensión de la relación naturaleza/cultura. Una vez introducido muy brevemente el conocimiento científico actual sobre la visión y la relación entre percepción y cognición, nos plantearemos cuáles son los límites del conocimiento científico desde la antropología.

La reflexión crítica sobre la ciencia del hombre nos lleva hacia una revisión del mismo pensamiento antropológico y cómo éste es un conocimiento históricamente y culturalmente situado. Finalmente, apuntaremos hacia la necesidad de incluir la experiencia sensible y corporal en la comprensión del *anthropos* y en el estudio de las formas sociales y culturales.

## 1. Aprender a mirar<sup>1</sup>

Vemos cada tarde cómo se pone el sol y, sin embargo, sabemos que es la Tierra la que gira. En el libro *Ways of seeing*, John Berger nos incita a la reflexión poética sobre la forma en que lo que sabemos o lo que creemos saber afecta a nuestra mirada, abriéndonos un camino hacia el análisis histórico, cultural y contextual de la obra de arte, de la producción de imágenes visuales.

Para Berger, lo que sabemos afecta a lo que miramos, de modo que nunca vemos el objeto por sí mismo, sino que la relación que establecemos con este objeto interviene en nuestra mirada. Cuando miramos una pintura o una fotografía, miramos cómo ha mirado el artista y, al mismo tiempo, ponemos en juego nuestro conocimiento sobre cómo debemos mirar una obra de arte. Una pintura o una fotografía son miradas recreadas o reproducidas en la tela o en el papel. Cada imagen corporaliza una forma de mirar. La forma en que miramos depende, en buena medida, de lo que hemos aprendido a buscar o de lo que esperamos encontrar. Al mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada.

---

1. Parte de este capítulo (apartados 1 y 2) ha sido publicado en "Imatge i coneixement antropològic" en la revista *Anàlisi* (Bellaterra, UAB, 2001), artículo elaborado por Elisenda Ardèvol Piera.

### 1.1. Imagen y contexto

Una fotografía o una pintura son siempre una selección y una abstracción del entorno, una descontextualización de la inmediatez del momento. La forma de mirar una imagen implica siempre una recontextualización del objeto representado. Pensemos, por ejemplo, en la fotografía de una máscara de Rangda, la terrible bruja de los cuentos balineses; imaginemos que esta fotografía es de Henri Cartier-Bresson y está expuesta en un museo de arte contemporáneo. La imagen será mirada y valorada, entonces, en términos de nuestras asunciones sobre el arte, presupuestos relacionados con la belleza, el genio artístico, la civilización, el gusto o el estatus social que se supone que debemos tener para apreciar una obra de arte de estas características. Seguramente, también buscaremos la expresión del artista, y supondremos una intencionalidad del genio creador expresada en su composición formal o en su selección y disposición de los objetos para ser mirados.

Éstas y otras asunciones e inferencias dirigen nuestra mirada y al mismo tiempo configuran nuestro conocimiento sobre qué es el arte y qué podemos esperar encontrar en un museo de arte contemporáneo. De hecho, es este *conocimiento social*, implícito y explícito, lo que hace posible nuestra valoración, interpretación y reconocimiento de una obra de arte; *conocimiento tácito*, no necesariamente verbalizado, que muchas veces los artistas juegan a provocar hasta desorientar a los espectadores no iniciados. Sin embargo, esta apreciación artística puede ocultarnos otro tipo de conocimiento, puede escondernos el sentido concreto de la producción de la máscara original, la figura de Rangda en su contexto cotidiano, en el conjunto de la sociedad y la cultura balinesa y, en definitiva, el significado que los balineses dan a sus prácticas, a sus imágenes.

### 1.2. La mirada etnográfica

Esta misma fotografía de una máscara balinesa podría estar exhibida en un museo de etnología. Si recontextualizamos la imagen, su sentido cambia. La fotografía que ahora se expone allí, en una vitrina junto a la máscara original, no quiere ser juzgada por sus cualidades estéticas, ni tampoco quiere despertar en nosotros nin-

guna reflexión sobre la relación entre la copia y el original. El discurso museográfico que se propone tiene en cuenta otros criterios de valor.

La presencia de una fotografía en un museo etnológico sirve para recordarnos el contexto más amplio, de donde fue extraído el objeto exhibido. La máscara puede tener valor artístico –reconocemos que es una “buena pieza”–, además de etnográfico, y la fotografía simplemente documenta el lugar donde este objeto es utilizado –aunque podamos apreciar colectivamente su belleza. Sin embargo, en este caso, lo que ponemos en juego es nuestro *conocimiento antropológico*, y lo que queremos conocer es la cultura balinesa y el ritual concreto en el que aparece este objeto.

### **Rangda y Barong**

La *bruja Rangda* es la imagen complementaria del monstruo Barong y aparece en el ritual del Calongarang. Este drama presenta la eterna lucha entre la bruja y el dragón. La bruja, en su estado sobrenatural, aparece vestida con una máscara con los ojos que le salen de órbita, la lengua roja, los dientes largos y curvados, el pelo sucio y despeinado, con unos pechos secos y peludos que le cuelgan, y unas largas uñas afiladas como garras, y asusta con sus extraños gritos y risa metálica. El dragón es también un monstruo sobrenatural, con ojos también desorbitados, pero de pelo lanudo del cual cuelgan espejillos, piezas de oro y de mica que brillan con la luz, y se presenta adornado de flores y campanillas, moviéndose un poco ridículo y haciendo bromas a los músicos. La bruja esparce la peste y la desolación, y cuando los seguidores del dragón intentan atacar a la bruja, entran en trance. La bruja no es vencida, pero ante la persistencia de los ataques, huye y se oculta en el templo de la muerte, mientras que los seguidores del dragón, al ver que no la pueden destruir, entran en trance y levantan los *kris* (‘espadas’) contra su pecho, sin llegar a herirse. Los espectadores se implican en la acción, participan en la misma de diferentes formas, en incluso entran en trance, igual que los actores. Después de un tiempo de excitación y paroxismo general, poco a poco, vuelve la calma y los participantes –actores y público– van volviendo del trance.

Este ritual fue fotografiado por Henri Cartier-Bresson, durante un viaje que realizó a Indonesia en 1949, y también por el antropólogo Gregory Bateson, en 1937. El fotógrafo busca captar la belleza y dramatismo del gesto. Para el antropólogo Gregory Bateson, este ritual sin ganadores ni vencidos muestra la constante búsqueda del equilibrio en la sociedad balinesa; para Margaret Mead, es la lucha eterna entre el bien y el mal, entre la prosperidad y la desgracia. Clifford Geertz remarca que la escenificación de esta lucha no se construye como un espectáculo que hay que observar, sino como un ritual en el que hay que participar. No existe distancia estética entre el público y los actores. Geertz insiste en decirnos que para los balineses las dos figuras no son representaciones de algo, sino presencias, corporalizaciones de principios vivos y

activos. La bruja es la imagen del horror y el dragón, su contrapeso, la imagen del humor burlesco. El drama provoca estados anímicos vinculados a estas imágenes de la cosmovisión balinesa, de modo que la escenificación del drama configura modelos de realidad última y modelos para interpretar y actuar en la realidad más cotidiana.



Fotografía de Barong realizada por Bateson.

Fuente: G. Sullivan (1999). *Margaret Mead, Gregory Bateson, and Highland Bali* (pág. 144). Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

Hay que aprender a mirar una fotografía etnográfica como se aprende a mirar y a valorar una obra de arte o a interpretar un anuncio publicitario. Es necesario aprender a preguntar a las imágenes. El problema de fondo es la creencia de que la fotografía o bien es un registro plano, una evidencia o un dato objetivo, o es una obra de arte, que nos muestra la mirada subjetiva o intencionada del artista.

El conocimiento antropológico no es autoevidente en las fotografías, pero es implícito en la forma de mirar del etnógrafo y en su contextualización de la imagen. Las fotografías en el contexto de un museo etnológico o en un libro de antropología deben interpretarse en el conjunto del desarrollo de la teoría antropológica y de la práctica etnográfica.

El valor de las fotografías etnográficas no está en su calidad estética como obra de arte, sino en el conocimiento que el etnógrafo genera a partir del estudio, producción y análisis de estas fotografías en el conjunto de muchas otras, y en el contexto de su trabajo de campo y de su conocimiento de la sociedad

que estudia. Este conocimiento, a veces implícito y no verbalizado, a veces explícito y directamente vinculado a la imagen, no está en el objeto, sino en el particular uso que el etnógrafo da a la práctica fotográfica. El valor de la fotografía etnográfica no está, pues, en el hecho de que sea una reproducción fiel de la realidad, un documento histórico o un registro objetivo. El valor etnográfico no es una propiedad del objeto, sino el producto de una relación entre el investigador, lo que se investiga y sus mediaciones técnicas.

La diferencia entre una fotografía artística y una fotografía etnográfica no se ve a simple vista y, sin embargo, está inscrita en la misma composición de la fotografía; ahora bien, sólo un buen conocimiento del contexto de producción y de exhibición nos puede dar las claves interpretativas.

Como expone Charles Goodwin en su artículo sobre el uso de las imágenes en la práctica judicial y arqueológica, toda visión implica una perspectiva anclada en una comunidad de prácticas. El hecho de observar un objeto como objeto relevante de conocimiento emerge por medio de la acción de poner en juego un *dominio de escrutinio* (un trozo de tierra, una fotografía) y un conjunto de *prácticas discursivas* en el contexto de actividad específica.



Sala de vistas orales en el Palacio de Justicia de Barcelona. Las pantallas de televisión en el centro nos indican la importancia del registro audiovisual como prueba judicial.

“La habilidad para ver un acontecimiento como algo significativo no es un proceso psicológico transparente, sino una actividad socialmente situada, que se lleva a cabo con éxito gracias a la movilización de una amplia gama de prácticas discursivas históricamente constituidas.”

C. Goodwin (1994). “Profesional Vision”. *American Anthropologist* (pág. 606). Washington.

Se aprende a mirar y se aprenden formas muy distintas de ver e, incluso, contradictorias y excluyentes. La mirada se educa de acuerdo con prácticas sociales también muy variadas, complejas y específicas, no sólo de cada ámbito cultural, sino también en el seno de cada profesión, de acuerdo con diferentes objetivos y disciplinas científicas.

Pedir que una fotografía “hable por sí sola” o “valga más que mil palabras” parece un absurdo, y desde el pensamiento antropológico una contradicción paradójica, ya que ningún antropólogo defendería que un texto “habla por sí solo”, independientemente de otros textos, independientemente de su contextualización cultural y de su relación con el conjunto de la producción antropológica. Esta aparente paradoja que enfrenta imagen y palabra o que esencializa la imagen fotográfica como portadora de valor por sí misma ha evitado durante mucho tiempo que la fotografía, el cine y el vídeo pasaran a ser técnicas de investigación sistemáticas en la práctica etnográfica. Sin embargo, la naturalización de la imagen y la búsqueda de cualidades intrínsecas están presentes en nuestro sentido común al pensar sobre la imagen, y también al teorizar sobre su significado.

En lugar de preguntarnos si la fotografía es un registro fiel de la realidad externa o un medio de expresión de una subjetividad interior, debemos preguntarnos si la fotografía, el cine, el vídeo o la imagen digital introducen una forma distinta de conocer, de aproximarnos a los fenómenos sociales, si modifica nuestra mirada y la misma forma de hacer nuestra investigación.

Es necesario preguntarnos cómo el uso de la imagen en la investigación sobre la sociedad y la cultura redefine nuestra relación entre mirar y conocer, entre descripción y experiencia, entre sujeto y objeto, y crea nuevos espacios de mediación técnica.

### **1.3. La fotografía como cruce de miradas**

La fotografía es mucho más que una imagen, entendida como una copia o reproducción del mundo real, es un espacio de negociación de poder y de identidades, un espacio de reflexión teórica y metodológica, un medio de comunicación intercultural, un vínculo social, un medio de descubrimiento, un campo de experimentación.

Catherine Lutz habla de la experiencia de mirar las fotografías del *National Geographic* como una experiencia en la que se entrecruzan las miradas. La mirada del fotógrafo, nuestra mirada y la mirada de las personas que están reflejadas. El conocimiento que ponemos en juego al mirar una fotografía también puede describirse como una intersección de diferentes formas de mirar relacionadas entre sí. Sólo el análisis separa lo que en la experiencia es una compleja yuxtaposición de formas de mirar que se activan en el mismo momento de entrar en contacto visual con una fotografía.

En nuestra vida cotidiana, las imágenes fotográficas ocupan un lugar importante en la modulación y vehiculación de sentimientos, emociones, conocimientos y valores. Hemos aprendido a mirar las imágenes desde una multiplicidad de formas de mirar.

Pensar en la fotografía desde la mirada es reconocer que en la relación entre nuestra mirada y la imagen interviene nuestra experiencia, nuestra memoria y nuestro conocimiento del mundo, y en esta relación compleja la imagen nos proporciona nueva información y nuevo conocimiento. Sin embargo, pensar en la imagen como mirada también nos vierte hacia el sujeto, a preguntarnos cómo somos mirados y a reconocer la mirada del otro. Una fotografía no es más que un trozo de papel si no hay una mirada que se asome a la misma. La fotografía nos habla de la propia mirada.

La fotografía, el cine y el vídeo son también instrumentos de trabajo científico, de la misma forma que las matemáticas son, al mismo tiempo, objeto de estudio como producto cultural y práctica social e instrumento científico como forma de conocimiento del mundo. Para las ciencias sociales, la fotografía es, al mismo tiempo, instrumento de obtención de datos y objeto de estudio. La mediación técnica, el instrumento, no es transparente ni neutra, posibilita la obtención de un tipo de datos y niega otros. Los datos no son datos brutos, capturados del mundo externo y objetivo, sino contruidos por el investigador cuando los selecciona para el análisis o cuando los produce directamente con sus instrumentos técnicos, conceptuales y metodológicos.

La escritura, la fotografía, el cine o el vídeo son técnicas de registro de la experiencia, y los efectos de mediación no pueden evitarse, pero se pueden reconocer y no siempre juegan en contra. Al contrario, tienen un papel importante a la hora de describir y de analizar la producción de imágenes desde una perspectiva antropológica, ya que no estudiamos fenómenos físicos o biológicos, sino la realidad social y

cultural –una realidad intersubjetiva, mediada por la comunicación simbólica–, en la cual la emotividad, la narratividad y los efectos de comunicación tienen un papel esencial.

La significación de una fotografía depende de su contextualización. De su relación con otros productos visuales y textuales que la anclan en un marco interpretativo, en la relación con su contexto de análisis y su contexto de exhibición. Desde esta perspectiva, el uso de la imagen en antropología o en sociología depende, en gran parte, de la lógica de las estrategias de búsqueda del investigador.

El método etnográfico nos propone estudiar la imagen a partir de sus usos, como proceso y producto cultural. Debemos aproximarnos al contexto en que se producen y consumen las imágenes y describirlo, ver su complejidad sobre el terreno, a partir de lo que la gente hace y dice que hace con las diferentes formas de representación. Siguiendo a Geertz, nuestro objetivo sería pasar de una descripción “plana” de la fotografía –“un trozo de papel”, “una imagen”– a una descripción “densa”, en el sentido de descubrir su significación en el conjunto de artefactos culturales en un contexto determinado, teniendo en cuenta la perspectiva de sus usuarios y agentes.

## **2. La antropología visual**

La mirada antropológica siempre se ha detenido en las imágenes que hombres y mujeres construyen sobre su mundo, natural, social o sobrenatural. Ya los primeros antropólogos trataron las imágenes como producto humano, como hecho social o artefacto cultural que había que estudiar teniendo en cuenta la perspectiva de los mismos actores. El estudio de la imagen estuvo asociado, en primer término, a las manifestaciones religiosas y a la identidad personal, de modo que era importante señalar las diferencias y similitudes culturales en la percepción de las imágenes y su papel en la configuración del sujeto individual, alma o psique.

En la antropología, el estudio sobre la producción de imágenes –y también las creencias sobre qué son y cómo deben tratarse– está, en un primer momento, estrechamente vinculado a averiguar los sentimientos y creencias religiosas sobre el mundo y la persona.

## 2.1. La dualidad de las imágenes

En el libro *La cultura primitiva* (1871), E.B. Tylor dedica un apartado a la idolatría o culto a la imagen y nos presenta su visión de esta relación del hombre con la producción de imágenes. Nos dice que la imagen puede ser tratada como signo o representación de algo, o como un objeto energético por sí mismo, como la encarnación de un ser espiritual y, por lo tanto, como portadora de una fuerza viva, independiente y activa.

Tylor reconoce que para el hombre de ciencia puede prevalecer la imagen como representación, pero que para el creyente de muchas religiones y en diferentes culturas, la imagen no es una representación, es la encarnación viva del dios de quien lleva el rostro; y que hay que tener en cuenta, como mínimo, esta dualidad en la forma de entender la producción de imágenes.

La teoría de Tylor sobre el origen de las creencias religiosas está, de hecho, vinculada a la experiencia universal del sueño. Este autor mantiene que, en los pueblos primitivos y en el origen de la humanidad, las imágenes oníricas aparecen en la experiencia tan reales, empíricas y objetivas como el mundo físico. Menciona como dato etnográfico, entre muchos otros, y a favor de esta tesis, las creencias de los antiguos algonquinos según las cuales las almas son las sombras y las imágenes de los cuerpos, o la idea de Lucrecio de que las imágenes de las cosas impresionaban la mente del durmiente en forma de película (*membranae* o *simulacra*). También se explicarían de esta forma los sacrificios en efigie, los exvotos y otras formas de sustitución ritual. Tylor pensaba que durante la evolución de la especie, el ser humano se desprende de esta identidad ontológica para considerar las imágenes como productos del pensamiento humano.

El ensayo de Lévy-Bruhl *El alma primitiva* (1927) es otro clásico en antropología en el que se trata la relación del hombre con sus imágenes. Las referencias etnográficas con las cuales trabaja le enfrentan con el problema de la relación de identidad que ciertas culturas establecen entre la imagen y su original. Observa, por ejemplo, que hay pueblos que establecen entre la persona y su doble una relación de identidad sin que puedan apreciarse similitudes visuales entre la persona y lo que representa su doble. Estas evidencias etnográficas lo llevan a considerar la hipótesis de que las relaciones de semejanza e identidad entre los pueblos por aquel entonces denominados *primitivos* no siguen principios objetivos,

basados en las características comunes visualmente observables, sino que se basan en un tipo de “participación mística”.

“Para nosotros la semejanza consiste en una relación entre dos objetos de los cuales uno reproduce el otro. Nuestra imagen, lo mismo que nuestra sombra, que es nuestra imagen en el suelo, o el reflejo de nuestra persona en el agua, resulta algo exterior a nuestra persona. La imagen es ciertamente una reduplicación de nosotros mismos y en este sentido nos afecta muy de cerca. Decimos al mirarla: ‘soy yo’. Pero sabemos al mismo tiempo que experimentamos con ello una semejanza, no una identidad. Mi imagen tiene una existencia distinta a la mía y su suerte no tiene influencia alguna sobre mi destino. Para la mentalidad primitiva sucede de otro modo. La imagen no es una reproducción del original distinto a éste. Es este mismo original [...] la imagen, lo mismo que la pertenencia, es consustancial al individuo. Mi imagen, mi sombra, mi reflejo, mi eco, etc. soy yo mismo –y hay que entender esto al pie de la letra. Quien posea mi imagen me tendrá en su poder.”

L. Lévi-Bruhl (1927). *El alma primitiva* (pág. 129). Barcelona: Ediciones Península, 1985.

Lévy-Bruhl nos plantea la relación entre el hombre y sus imágenes como una prolongación de la identidad personal, más que como portadora de poderes espirituales o como vehículo de ideas o conceptos. La relación de la persona con su imagen es vinculante: lo que suceda a la imagen pasará a la persona, y viceversa. La relación con la imagen de uno mismo parte de un aprendizaje cultural y se configura en la interacción social, en la vida cotidiana. La forma en que tratamos nuestras imágenes se aprende mirando a los otros, y este aprendizaje no sólo nos configura pautas de comportamiento “externas”, sino también la manera en que experimentamos nuestra propia subjetividad.

La relación que establecemos entre la imagen y el original no es inmediata o natural, o basada en relaciones empíricas observables, iguales para todo el mundo, sino que está mediada por reglas de transformación y de interpretación que son culturales.

La antropología de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, orientada hacia la búsqueda de los orígenes de la humanidad y de las instituciones sociales, reflexiona sobre la producción de imágenes a partir del estudio de la religión, el ritual y la identidad personal entre los diferentes pueblos, reconoce las diferencias culturales en las formas de entender las imágenes y de convivir con las mismas e intenta establecer una tipología y una explicación racional.

Simplificando mucho, podríamos decir que la antropología clásica intenta entender la relación entre el hombre y la imagen como un *continuum* entre dos

polos opuestos: como símbolo y como representación. Como símbolo, la imagen encarna un principio vivo y activo, ya sea un dios, una persona o una fuerza natural o sobrenatural, que tiene una existencia real, de forma que, una vez realizada la transferencia, no hay diferencia entre el original y la copia, los dos son idénticos. Como representación, el ser humano establece entre el original y la copia una relación de similitud, la copia “representa”, ocupa el lugar del original, pero no lo sustituye. La relación simbólica con las imágenes es una relación vinculante, emotiva, que nos llevaría a la creencia de que la imagen “participa” del original, que es portadora de algo que la une a su modelo, como reflejo, eco, sombra, impresión o evocación. La relación representativa con las imágenes es una relación productiva, de manera que la imagen es entendida como objeto producido, registro, copia, reproducción, símil o réplica del original. Según el paradigma evolucionista, en el pensamiento primitivo –inferior en el estadio evolutivo– predominaría el primer tipo de relación, mientras que en el pensamiento civilizado –más evolucionado– predominaría el segundo.



En el proceso de popularización de la fotografía, su uso como imagen simbólica también se hace presente. La fotografía evoca como retrato cualidades físicas y personales de la persona representada, como sombra, reflejo, que deja una huella en la película impresionada.

Sobre la segunda mitad del siglo xx, muchos antropólogos se decantaron hacia el estudio de este tipo de pensamiento simbólico –también entendido como “emocional”, “irracional” o “mitológico”–, frente al pensamiento representacional –“lógico”, “racional”, “histórico”–, pero alejándose ya de las tesis evolucionistas y de las valoraciones racionalizadas. Según esta nueva perspectiva, la capacidad simbólica de la especie humana estaría conectada a nuestra percepción, a nuestra memoria y a nuestra cognición, entendiendo también su vertiente valorativa y emocional anclada en la interacción y, por lo tanto, social. El pensamiento simbólico todavía se opone al racional, pero ahora se considera presente y necesario en toda organización social, ya que es lo que une la experiencia personal con el orden colectivo.

## **2.2. El pensamiento simbólico**

La importancia del aspecto emocional presente en la imagen simbólica y en el ritual religioso será el hilo conductor de una buena parte de los antropólogos sociales y culturales, tanto que definirá toda una corriente teórica, la antropología simbólica. Para autores tan significativos como Mary Douglas, la imagen simbólica reúne un aspecto cognitivo, como elemento clasificador, y un aspecto instrumental, para hacer surgir, canalizar y modelar las emociones. Los símbolos serían representaciones sociales, formas culturales engendradas en las relaciones sociales, y que, mediante un proceso de selección, ejercerían un efecto restrictivo sobre la conducta. De este modo, el pensamiento simbólico estructura y da forma a la experiencia, cumple una función dinámica para el mantenimiento y desarrollo de la estructura y de la cohesión de las sociedades.

La relación entre imagen y pensamiento en la tradición antropológica ha estado muy vinculada al estudio de la forma en que diferentes pueblos han tratado las imágenes visuales, especialmente en relación con las creencias religiosas y la producción de imaginería; es decir, estatuas, máscaras o dibujos que sostienen la identificación de los dioses y los encarnan. De manera que muchos antropólogos siguen insistiendo en el hecho de que esta imagen simbólica no puede explicarse a partir de la reducción de la imagen a signo sin perder este carácter activo sobre la conciencia.

La cultura, nos dice Geertz, se comprende mejor no como conjunto de rasgos distintivos –como por ejemplo costumbres, tradiciones o hábitos–, sino como una serie de mecanismos de control, es decir, planes, fórmulas, reglas, instrucciones o programas que gobiernan la conducta. La humanidad es la especie animal que depende más de estos mecanismos de control extragenéticos, de “modelos para” ordenar la conducta. Sin embargo, estos mecanismos también sirven como “modelos de”, dan sentido a la experiencia y la ordenan. El pensamiento humano se configura en estos programas de conducta, lo constituyen y modulan símbolos significativos, sociales y públicos.

“[el pensamiento es social y público] su lugar natural es el patio de casa, la plaza del mercado y la plaza de la ciudad. Pensar no consiste en ‘cosas que pasan en la cabeza’ –aunque es necesario que pasen cosas en la cabeza y en otros lugares para que pensar sea posible–, sino en el trasiego de lo que G.H. Mead y otros denominaron *símbolos significativos*– en gran parte palabras, pero también gestos, poses, dibujos, sonidos musicales, artificios mecánicos como por ejemplo los relojes, u objetos naturales como las joyas.”

C. Geertz (1973). *La interpretación de las culturas* (pág. 52). Barcelona: Gedisa, 1987.

Para Geertz, los símbolos son las formas de la sociedad y la sustancia de la cultura. Los símbolos, nos dice Geertz, actúan como programas para ordenar la realidad y como modelos para entender cómo es esta realidad. La imagen simbólica es el vínculo o puente que unifica estas dos funciones, de forma que así los procesos cognitivos y emocionales son conducidos por la cultura y unificados en la experiencia humana: la cultura es vivida.

### **2.3. Formas visuales y prácticas sociales**

En la antropología, la imagen tiene, pues, un papel fundamental en la configuración de la cultura, es el puente entre percepción e interpretación, el vínculo entre el ritual colectivo y la experiencia individual, el enlace entre cognición y emoción. Ahora bien, para una aproximación antropológica a la imagen, no necesitamos crearnos nuestras propias definiciones, sino observar e interrogarnos sobre nuestras prácticas. Recapitulemos.

En primer lugar, y como acabamos de ver, la imagen analizada desde la antropología simbólica implica el establecimiento de una relación de identidad o de similitud con un original o doble, pero no hay una correspondencia directa entre imágenes y representación visual. Dicho de otra manera, hay imágenes que no son representaciones visuales y hay representaciones visuales que no son imágenes.

En segundo lugar, hay que recordar que en ningún momento hemos hablado de imágenes mentales, sino de determinado tipo de relación que establecemos entre nosotros y ciertos objetos a los cuales otorgamos la cualidad de ser “imágenes”, y por ello hemos hablado de máscaras, fotografías, estatuas, pinturas e, incluso, piedras o plantas.

En tercer lugar, hemos establecido una diferencia entre la aproximación simbólica y la aproximación semiótica de la imagen. Según la aproximación simbólica, la imagen no es un signo interpretable mediante un código, sino una relación, un vínculo, una mediación. Su sentido y significación no depende de una relación entre signo y significado, sino entre modelo y original, de forma que su significación no puede desvincularse de la experiencia vivida.

Finalmente, hemos visto la representación visual como la cosificación de una mirada cuyo sentido sólo es posible averiguar a partir de su relación con las prácticas sociales y a partir del conocimiento de su contexto cultural. Es así el modo en que las representaciones visuales nos informan y nos iluminan sobre el sentido y la significación social de su producción.

Sin embargo, nuestro espectro visual va mucho más allá de la producción de imágenes y representaciones visuales. El estudio de los aspectos visuales de la cultura no puede quedar reducido al análisis de las imágenes o de las representaciones visuales, como por ejemplo las pinturas, las fotografías, el cine o la televisión. Nuestra vida social es visual en formas muy distintas y a veces contraintuitivas.

Los objetos o los edificios son símbolos significativos: para seguir con la terminología de Geertz, son portadores de significaciones por medio de las formas visuales, de la misma forma que las imágenes. El vestido o el gesto corporal son significativos en la medida en que los utilizamos para establecer identidades, marcar diferencias o negociar nuestras posiciones públicas. El contacto visual tiene un papel muy importante en la regulación de la vida social, y muchas sociedades imponen restricciones a este contacto entre géneros o diferentes estatus sociales. Las tensiones entre vigilancia y visibilidad, entre publicidad y privacidad, regulan nuestras vidas y el uso que hacemos del espacio. En todas

estas prácticas encontramos aspectos y elementos visuales que reclaman nuestra atención como investigadores de la cultura.

El estudio de la visualidad no puede limitarse exclusivamente al estudio de las prácticas representacionales, sino que éstas deben entenderse en el conjunto de las prácticas sociales y, al mismo tiempo, estas últimas pueden iluminarse al ser tratadas desde una aproximación que tenga en cuenta su componente visible.

La investigación en antropología o sociología visual no se limita al estudio de la imagen, sino que se extiende al estudio de lo que es visible y observable. De esta forma, podemos conectar el estudio de la visualidad con conceptos teóricos procedentes de la sociología, la filosofía o la antropología, como por ejemplo los conceptos de Goffman sobre *puesta en escena*, *estatus* e *interacción*, las ideas foucaultianas de *vigilancia* y *visibilidad*, las nociones de *pauta* y *patrón* de la escuela de Palo Alto en antropología y psicología o la noción de *práctica social* de Bourdieu.

En la investigación humanística y antropológica, la comprensión y utilización de datos visuales pasa a ser, desde esta reconceptualización, un elemento indispensable para la elaboración teórica. La observación y el análisis de las formas sensibles que creamos y en las que vivimos nos es útil para la misma comprensión de los procesos culturales. Sólo es cuestión de hacernos más conscientes y reflexivos de la visualidad como un elemento clave de la vida social y de no tratar lo visible como un elemento que puede ser estudiado por separado.

Así pues, en el estudio de los aspectos visuales de la cultura podemos utilizar como fuente de datos tanto los álbumes de fotografía familiares y los vídeos caseros, como las películas de Hollywood o la disposición de una sala de estar, de una sala de espera, los propios cuerpos, las estatuas de los jardines públicos, las exposiciones museísticas o los centros comerciales.

Vivimos en un mundo donde los aspectos visuales cobran una tremenda importancia. Sin embargo, ¿es éste un rasgo distintivo de la posmodernidad o una característica presente en toda organización humana? La experiencia de exclusión y los problemas sociales con los cuales se encuentran los ciegos en todas las sociedades son un buen recordatorio de la importancia de este sentido en la organización de las colectividades humanas. Ahora bien, el estudio de las formas visuales de las prácticas sociales en las sociedades contemporáneas deben permitirnos ir más allá del simple hecho de señalar su importancia, nos debe permitir describir, comprender y explicar cada práctica concreta.

El análisis cultural de la imagen incluye, pues, el estudio de la visibilidad y de la indivisibilidad, del hecho de mirar y del hecho de ver, de la identidad y la alteridad, de la integración y la exclusión, de la clasificación y la jerarquía, de lo que se muestra y de lo que está ausente.

### **3. La visión: experiencia y metáfora**

La vista y lo que percibimos ver son dos elementos clave para una reflexión sobre la visión desde la antropología. En el apartado anterior hemos reflexionado sobre la mirada y cómo se construye culturalmente el sentido de una imagen, pero ¿cómo se relacionan ver y mirar? A continuación, examinaremos qué nos puede aportar, desde una perspectiva antropológica, una reflexión sobre el acto mismo de ver; la acción de percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz, siguiendo la definición de la Real Academia Española. La forma de comprender y representar el ver también es una mirada, por esta razón en este apartado trataremos del ver como sentido, experiencia y metáfora.

Al analizar las relaciones entre imagen y cultura nos hemos preguntado sobre cómo miramos y sobre las particulares maneras de mirar. Sin embargo, no hemos analizado las fronteras fisiológicas del ver, cómo se construyen nuestras visiones, cómo entendemos el sentido de la vista. Uno de los objetivos de este apartado es detenernos en el ver y resaltar las diferencias entre el ver sin la intencionalidad del mirar, es decir la facultad de ver y la naturalidad con la que la vista concentra la atención al encontrarse frente a un foco de interés inmediato, distinguiéndolo de la mirada, que no se encuentra en el ámbito fenomenológico del ver, sino del mirar. Como expone Josep Maria Català Domènech en el artículo “La mirada rebelde” (2003): “La mirada es pues una construcción compleja, compuesta de una voluntad y del gesto que pone en relación la vista con un determinado objeto cuyo interés precede subjetivamente a su visión propiamente dicha”. La diferencia entre el mirar y el ver a menudo se acepta como un axioma, de la misma forma que se asimilan, sin reflexionar a fondo, las definiciones de ver y mirar que difunde el diccionario de la Real Academia, siendo el mirar la función de aplicar la vista a un objeto. Siguiendo las definiciones del diccionario,

todos los animales que no son ciegos ven. Sin embargo, no todos ven ni tampoco todos miran de la misma manera.

Una manera de aproximarnos a la visión es, precisamente, a partir de examinar qué sucede cuando esta falla. Se trata de llamar nuestra atención hacia las disminuciones físicas de la vista y cómo estas afectan a la visión. Por ejemplo, cuando un anciano pierde parcialmente la facultad de la vista, ve más a través de lo que recuerda, de la memoria visual, que de lo que es capaz de visualizar a través de su nervio óptico. Si su ceguera se debe a problemas circulatorios o a una mácula en la retina, posiblemente haya perdido casi totalmente la visión central y tenga que acostumbrarse a depender de la visión periférica. Ver desde el centro o desde la periferia implica una diferencia consistente, aunque no se pueda hablar de visiones totalmente periféricas o completamente céntricas.

### **Visión central y visión periférica**

¿Cómo ve el mundo, a sí mismo y a los otros, un ser humano anciano que ve sombras en lugar de caras con rasgos perfilados? Es decir, un individuo con realidades cercanas siempre desenfocadas. Según una anciana con pérdida de un 90% de la visión central, considerada por la institución de salud pública como legalmente ciega, “ver es una sorpresa cotidiana”. A veces no sólo no puede enfocar, que es la característica primordial de los que pierden la visión central, sino que su vista varía considerablemente según las condiciones de luz e iluminación de su entorno inmediato. Según la cantidad de luz que su retina asimila, y dependiendo de dónde le llega esa luz, ve formas más o menos amorfas y sombras más intensas o más suaves. Como nos explica la filosofía japonesa tradicional, si lo importante no es la luz sino el juego de las sombras, la anciana “juega” con sus sombras, rescata la luz de la nebulosidad en la que se encuentra e intenta enfocar. Sin embargo, no puede. Como su problema es circulatorio, dependiendo de la sangre que le llega al cerebro y del deterioro de su nervio óptico, puede ver algunos objetos con más o menos claridad. Al no poder enfocar, se acostumbra a distinguir a las personas y a los objetos familiares reconociendo elementos característicos de las personas conocidas y del entorno familiar. De este modo, las formas reconocibles y reconocidas se van moldeando en su visión. Estas imágenes acababan construyendo un universo de recuerdos, de memorias visuales que le hacen ver lo que fisiológicamente no puede ver.

Con su forma de ver, esta anciana marca no sólo una manera de percibir, sino un cuestionamiento en profundidad de cómo las ciencias clasifican el mundo físico y el entorno social en el que habitamos. Pese a no poder distinguir colores y tener muchas dificultades con las distancias, la anciana es autónoma y puede salir sola a la calle. ¿Cómo lo consigue? Por un lado con la ayuda de la memoria visual, por el otro, con

la visión periférica que le permite, en ocasiones, al mirar de lado, o por el rabillo del ojo, percibir nítidamente, una figura o un objeto. Además, para las grandes extensiones, el horizonte o el firmamento, puede usar el 10% de visión central que aún tiene. Otro ejemplo ilustrativo: un oftalmólogo especializado en retina me contaba que uno de sus pacientes, un obrero de los ferrocarriles, empezó a perder la visión central a los 60 años. En una de las visitas le comentó que cada vez que intentaba enfocar veía solamente las vías del tren. El oculista trató de calmar su ansiedad, explicándole que no veía visiones sino que su memoria visual era más fuerte que su capacidad fisiológica de visión. Tanto el obrero como la anciana han tenido que aceptar una serie de sorpresas visuales que no siempre les han ayudado en su cotidianidad. A lo largo del proceso de deterioro de su visión central han tenido que “ver de memoria”.

Deberíamos analizar cultural y antropológicamente las disminuciones en la visión, tal vez así podríamos acercarnos más a una lectura crítica sobre la percepción visual. La metáfora de la visión al hablar sobre el conocimiento olvida los procesos del ver y del no ver, cómo mente y cuerpo no pueden disociarse.

### **3.1. Visiones parciales**

Al diferenciar entre el ver como percepción sensorial, vale decir la vista, y el mirar como construcción cultural, se trata de relacionar algunos aspectos enmarcados en las categorías fisiológicas y neurológicas necesarias para poder ver y cómo desde las ciencias sociales y humanas se han interpretado estas insuficiencias. De este modo, al deslizar el problema de la disminución de la visión de los contextos culturales donde surge y se hizo patente, no se trata de analizar el tema de la visión desde la medicina o desde la oftalmología; solamente describir el fenómeno visual desde la perspectiva de los padecimientos fisiológicos para, así, incluirlos en el fluir de las metáforas culturales y sociales sobre la visión.

Esta incursión en un tema, ampliamente analizado desde la gnoseología occidental, la semiología, la literatura, la teoría social del arte, entre otras disciplinas, no pretende ser un compendio sobre una nueva manera de ver las insuficiencias fisiológicas desde el pensamiento antropológico, sino un abrir las posibilidades de comprensión desde la antropología de aspectos específicos del ver que están enraizados en las concepciones culturales que los han hecho posibles. Al reflexionar sobre visiones parciales, en este caso parciales debido a las insuficiencias físicas que afectan a la vista, marcamos un parangón, una vez expuestas las distintas maneras de ver, entre lo parcial fisiológico-

co y lo parcial cultural, para explicar cómo funciona la mediación entre el ver y el mirar. Este parangón sirve de apoyo conceptual para una nueva forma de entender lo que es una visión limitada, como correlato metafórico de cómo se vislumbra lo que es el ser humano y, sobre todo, la imagen del *anthropos*.

Según Josep Maria Català Domènech, en “La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz” (2003), la facultad de ver parece ser absolutamente pasiva: el animal ve todo aquello que se coloca en el campo de visión. Sin embargo, en ningún caso, afirma, se produce una verdadera mirada. Para incursionar en el análisis de la visión desde el pensamiento antropológico es necesario, aunque sea muy brevemente, diferenciar la visión de la mirada, ya que varios de los autores contemporáneos en las ciencias sociales y en las humanidades, al tratar el tema han iniciado nuevos y agitados debates que vuelven consistentemente a la dicotomía visión/mirada y a enmarcar al *Homo Sapiens Sapiens* entre lo biológico y lo humano.<sup>2</sup>



Volador de Papantla en el D.F. México.  
Fuente: © Anna Maria Dahm.

De igual modo, podríamos analizar la idea de “realidad” y “experiencia”. Si la realidad siempre es cambiante y el intento por conseguir la objetividad es ilusorio,<sup>3</sup>

---

2. Ver Peter Sloterdijk (2001). *Normas para el parque humano*. Barcelona: Biblioteca de Ensayo Siruela.

3. Comentarios de Anna Tsing en un seminario de doctorado. Departamento de Antropología Social, Universidad de California, Santa Cruz, EEUU, 1994.

tenemos que ser cuidadosos en lo que aceptamos como experiencias visuales como consecuencia de un problema visual físico o las relacionadas con diversas formas de ver. Sin embargo, no podemos eludir que ver nítidamente y poder enfocar son dos características de la vista que todos deseamos mantener. Por lo tanto, la visión no se puede encasillar en una serie de características incambiables, ya que no hay forma de diferenciar diversas maneras de ver si no se pueden comparar y contrastar unas con otras. Según ya apuntaba Gregory Bateson, nuestras imágenes son el producto de complejas funciones sensoriales y cerebrales:

“Los procesos de percepción nos son inaccesibles; sólo tenemos conciencia de los productos de esos procesos y, desde luego, son esos los productos que necesitamos. Estos dos hechos generales son para mí el comienzo de la epistemología empírica: primero que yo no tengo conciencia de los procesos de construcción de las imágenes que conscientemente veo, y segundo, que en estos procesos inconscientes aplico toda una gama de presupuestos que se incorporan a la imagen determinada.

Todos sabemos actualmente que las imágenes que “vemos” son en realidad fabricadas por el cerebro o la mente. Pero poseer este saber intelectual es muy distinto de darse cuenta de que verdaderamente es así.

Este aspecto se impuso a mi atención cuando visité a Adalbert Ames en Nueva York, cuando estaba realizando experimentos de cómo dotamos a nuestras imágenes visuales de profundidad. Este oftalmólogo trabajaba con pacientes que padecían aniseiconía, vale decir en cuyos ojos se formaban imágenes de diferente tamaño. Ello le llevó a estudiar los componentes subjetivos de la percepción de la profundidad. Fui pasando de un experimento a otro. Cada uno de ellos incluía alguna especie de ilusión óptica que afecta a la percepción de la profundidad. Cuando terminamos fuimos en busca de un restaurante. Mi fe en mi propia formación de imágenes estaba tan conmocionada que apenas podía cruzar la calle; no me sentí seguro de que los automóviles que se acercaban estaban realmente en cada momento donde parecían estar.”

G. Bateson (1980). *Espíritu y naturaleza* (págs. 28-33). Buenos Aires: Amorrurtu, 1990.

Cuando comparamos distintas percepciones visuales, en muchas ocasiones no pensamos en los seres humanos con características fisiológicas que les hacen diferenciarse de la mayoría. Por ejemplo, un daltónico, no distinguirá toda la gama de colores que “existen”. Sin embargo, dependiendo de la cultura a la que pertenezca el individuo en cuestión, la gama de colores y cómo se clasifican variará considerablemente. De la misma manera, un hipermetrope o un miope, por supuesto tomando en cuenta las especificidades de su visión, “verán” de formas diversas un objeto, una situación o un contexto del que en general los que no tienen una disminución óptica “ven” igual. Con esto, no quiero decir que se acepte necesariamente que po-

damos acceder a una realidad empírica de nuestro mundo independientemente de nuestros sentidos, lo que estoy enfatizando es que los “ojos” existen en esta narrativa y son significativos en sí mismos y en cómo explicamos que funcionan.

El “cuerpo”, que es donde percibimos y “vemos” nuestras realidades visuales,<sup>4</sup> nos puede ilustrar cómo nos situamos en este universo de imágenes según nuestra calidad de vista. Hablando metafóricamente, si usáramos la visión periférica, en lugar de la central, si pudiéramos ver desde los márgenes; nos daríamos cuenta de que lo único que podemos hacer es intentar ser menos etnocéntricos. Esto nos llevaría a aceptar que nuestra estrategia consiste en el reflexionar y el combinar diferentes maneras de aproximarnos al detalle y al contexto. Las formas de ver una cultura y las imágenes que nos permitimos ver de la misma son dos metáforas clave para comprender nuestra interpretación y representación del mundo natural.

### 3.2. La imagen del *anthropos*

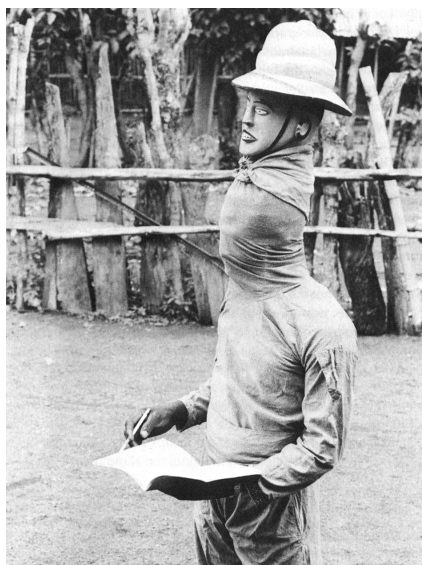
A partir de un acercamiento antropológico a lo que ha significado para la historia de los conocimientos científicos occidentales la metáfora de la perspectiva y del punto de vista, se intentará plasmar cómo se ha “visto”, pensado, interpretado y representado el ser humano en varios momentos críticos en la construcción del pensamiento antropológico.

Analizar el ver y cómo percibimos el ver nos anima a revisar cómo se “ha visto” el *anthropos* desde la antropología social. Un dato histórico: no “haber visto” a los indígenas americanos como hombres con alma. Sobre todo, el no haberse aceptado públicamente su humanidad hasta que el Papa así lo estableciera en el siglo XVI. Este hecho marcó profundamente la imagen del ser humano en Occidente y situó a la antropología en una plataforma conceptualmente resbaladiza, ya que las imágenes sobre los salvajes y los bárbaros como monstruos humanoides destruían ferozmente la idea que el sujeto renacentista tenía del hombre y nos muestra la dificultad de analizar al *anthropos* desde una perspectiva científica y lo menos etnocéntrica posible.

---

4. Nancy Scheper-Hughes (1996). *Death Without Weeping*. Berkeley: California University Press. Scheper-Hughes analiza diferentes formas de ver, en su etnografía sobre cómo madres brasileñas viviendo en condiciones de extrema pobreza aceptan con alegría la muerte de sus bebés. La autora insiste en que las emociones no se pueden ver. Según Scheper-Hughes, no se puede estipular que la gente no sufre porque no expresa su tristeza y sufrimiento. Mas aún, no se puede constatar que no saben que están sufriendo, o que se están defendiendo del sufrimiento, bloqueándolo.

Parte de la antropología física del siglo XIX y XX asumió este imaginario y, aun aceptando que la antropología de 2004 es autocrítica, todavía no se ha erradicado del todo de esta disciplina “el gusto por la existencia del salvaje”. El hombre y la mujer de 2004, como en la revolución neolítica, siguen impregnados por los mitos de la naturaleza y por la voluntad de continuar mostrando su superioridad ante otros pueblos. Como expone Andre Langaney,<sup>5</sup> la antropología social y cultural no puede evitar mostrar “la imagen hombre y su representación” desde la perspectiva del investigador. Por lo tanto, aunque el investigador sea autocrítico, su forma de verse y de ver a los otros va a estar muy condicionada por el contexto académico y por las fronteras que este construye, así como por el contexto histórico y cultural en el cual se desarrolla esta visión. Sin embargo, la imagen del *anthropos* ha pasado por múltiples transformaciones, que han provocado una reflexión general y radical del etnocentrismo implícito en buena parte de la antropología física, social y cultural contemporánea.



White Man, Onyeocha. *Un actor en los carnavales de Igbo, Amagu Izzi sureste de Nigeria, 1982*. UCLA: Museo de Historia Cultural.

Fuente: J. Clifford (1988). *The predicament of culture* (pág. 18). Cambridge (Massachusetts)/Londres: Harvard University Press.

---

5. André Langaney y otros (1999). *La más bella historia del hombre*. Santiago: Editorial Andres Bello.

Una de las tareas de los antropólogos es la de resituar la imagen del *anthropos* constantemente, pero no se han generalizado aún las críticas sistemáticas de la concepción de una separación entre cuerpo y mente. Si se hubiese hecho, al analizar el papel del ser humano en la construcción de las culturas y en relación a la naturaleza, la influencia de otros grupos, de otras culturas, en las nociones de cuerpo y mente, es decir, en el ver del sujeto occidental hubiese sido más palmario, es decir, distinto. Por ejemplo, si recordamos la relación de los aborígenes australianos con la tierra y aceptamos lo que ellos creen, es decir, que la tierra no les pertenece sino que ellos son parte de ella, podríamos permitirnos que su ideología influyera en nuestra visión científica. La idea, en aquellas culturas, de que los hombres pertenecen a la tierra, de que son parte integrante de ella, como los animales, como los árboles, es un concepto magnífico, de gran valor ético y estético, muy distinto y más generoso y justo que el concepto de propiedad privada que impregna las sociedades occidentales y que nos empeñamos en justificar, a veces con argumentos cientifistas. Pero en la antropología, a pesar de la autocrítica, desde dentro y desde fuera de la disciplina se siguen estableciendo fronteras que impiden acceder a visiones desde los márgenes y a aceptarlas como algo más que una mera disfunción o como una visión no científica, y por tanto, no verdadera de las cosas.

El *anthropos*, desde la antropología social, se “ve” como el “objeto de estudio” y como el “sujeto de conocimiento” al mismo tiempo. La humanidad es un objeto de estudio que transforma a su “sujeto de estudio” y viceversa. Para la antropología, la *episteme* clásica significa el momento crítico en el que se construye una representación del ser humano, del *anthropos*, como el producto de la evolución natural y se abandona la idea religiosa del ser humano como creación divina. A partir de aquí, el *anthropos* es nombrado y clasificado por el pensamiento occidental dentro de una ciencia general, caracterizada por el orden y la clasificación. A partir de esta nominación, los “otros” se despliegan en el cuadro general de las ciencias a través de la taxonomía, y en esta clasificación, el “nosotros” se sitúa en el vértice jerárquico más alto. En el conjunto de las ciencias occidentales del siglo XIX, la antropología asume su quehacer como disciplina que describe e interpreta a los “otros” y, con demasiada frecuencia, acepta como parte de su identidad el ser la encargada de estudiar y describir a un ser humano desde el cual se proyectan, según su punto de mira, todas esas otredades que desde el siglo XVI amenazan a la civilización europea: la sociedad primitiva.

De igual modo, la antropología física señala el siglo XVIII como el momento a partir del cual inicia su proceso de constitución como disciplina científica diferenciada. Pero la antropología ilustrada no representa un momento originario para esta disciplina; más bien constituye el espacio epistemológico en que Occidente permite la construcción de un discurso sobre la naturaleza humana misma, que difiere sensiblemente de la que actualmente concebimos. En Occidente, el siglo XVIII marca el inicio de un criterio de cientificidad que pretende encajonar a lo real en un sistema racional de “verdades” científicas. La realidad se convierte entonces en un conjunto de estructuras independientes, cuyo funcionamiento le es exterior y provoca un orden restrictivo estático de las realidades por medio de las bases teóricas que elabora. Los conocimientos científicos que han tratado de aprehender la realidad, a través del concepto de estructura, delimitan el campo de estudio y el espacio teórico de los objetos a estudiar, o de las imágenes a crear, a través de una jerarquización interna de las diferentes determinaciones, efectuando una traducción de la realidad que no considera los procesos que la conforman. El estudio de la humanidad como especie se fragmenta en distintas disciplinas. Esta división del conocimiento en disciplinas supone que, en las ciencias humanas, el hombre que vive es estudiado desde la biología, el que trabaja desde la economía, y el que habla desde la lingüística y la semiótica, etc. La antropología también sufrió esta segmentación, separándose la antropología física de la social o de la cultural. Ahora bien, la antropología estudia al ser humano incluyendo la imagen que elabora de sí mismo; aun en la superespecialización de las subdisciplinas, su objetivo último es la comprensión de la humanidad en sus diferentes aspectos.

La imagen del *anthropos*, clave tanto para la antropología física, como para la antropología social y cultural, debe incluir una vertiente crítica y autoreflexiva, estableciendo nexos teóricos y conceptuales, mediaciones y articulaciones entre las distintas ramas de la antropología. De lo que se trata entonces en este campo es de reflexionar, primero, sobre la forma en que hemos construido nuestros conocimientos sobre la realidad humana; esto es, a través de teorías que actualmente requieren una revisión urgente que nos ayude a pensar la realidad y la imagen del *anthropos* como parte de un complejo proceso de construcción histórica. Tenemos que rebasar nuestra idea de un mundo ordenado y regido por leyes absolutas e inamovibles, abandonar las dicotomías que encierran las categorías como primitivo y civilizado, “sociedades simples” y “sociedades complejas”,

para permitirnos “pensar hoy que los términos de locura / sensatez,” como dice Edgar Morin, “no se excluyen más que en ciertos niveles, y no en todos, no en los más fundamentales; hay que pensar, en fin, en términos complejos estos problemas urgentes que nos importan”.<sup>6</sup>

Las representaciones, símbolos, mitos, ideas están englobadas por las nociones de cultura. Constituyen la cultura; son su memoria, sus saberes, sus programas, sus creencias, valores y normas. En este universo de signos en el que vivimos los seres humanos, las ideas son las mediadoras en las relaciones humanas, con la sociedad y con el mundo.<sup>7</sup> Desde este sistema hemos construido las ciencias y, a pesar de su evidencia, pocas han querido conocer la categoría más objetiva del conocimiento, la de la que conoce. Curiosamente, en antropología seguimos buscando verdades objetivas, que vayan más allá de su propia historicidad y sus orígenes culturales, humanos. Es por ello que hay que insistir en la urgente necesidad de revisar, profundamente, los principios sobre los cuales hemos construido nuestra noción de realidad y los sistemas de verdades que fundamentan nuestros conocimientos “científicos” sobre el ser humano. Para buscar nuevas alternativas, no ya en lo claro y lo distinto, sino en lo oscuro y lo incierto, no ya desde el conocimiento seguro, sino desde la crítica de la seguridad.

Actualmente, el gran reto para el conocimiento científico del *anthropos* es la necesidad de abrirse al reconocimiento de una realidad en la que, individuos, familias, sociedades, ciudades y naturaleza, todos ellos, están atravesados por la diversidad y la distinción, interactuamos y nos retroalimentamos constantemente. Un elemento importante para definir el *anthropos* parece ser la capacidad simbólica del ser humano y el uso del lenguaje. El lenguaje humano, de donde sale el “ser” humano, nos hace visualizar tipos concretos de imágenes con las que vivimos y, a partir de las cuales, organizamos la experiencia. Los seres humanos experimentamos placer y dolor. Esta experiencia es central como organismos vivos. El concepto que filtra la voluntad del individuo es el cuerpo. El cuerpo humano, situado en el centro de la percepción que tenemos de nuestro universo, es el concepto en el que se encarna la idea de sociedad. Todo lo que sucede en la vida del ser humano queda marcado en su cuerpo. No sólo los ta-

---

6. Edgar Morin (1981). *El Método I. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Editorial Cátedra.

7. Edgar Morin (1992). *El Método IV* (págs. 116-117). *Las ideas*. Madrid: Editorial Cátedra.

tuajes y las incisiones efectuadas durante un rito de iniciación, sino todas las experiencias que vive durante su existencia.

En antropología se reitera la necesidad de estudiar el cuerpo humano desde varias disciplinas, pero no se ha hecho de una forma continuada e integrada. Varios estudios en el campo de la neurología han defendido la idea de que las actividades sociales humanas pueden reducirse a procesos neurológicos y cerebrales. Es decir, que desde una óptica reduccionista, algunos neurólogos, en los Estados Unidos han defendido una postura hiperracional que opta por un recuento neuronal de la conciencia humana.<sup>8</sup> En 1999, Lakoff y Johnson ofrecieron un informe sobre el proceso de concientización y conceptualización basados en una serie de estructuras neuronales en el cerebro. Estas estructuras las denominan “el inconsciente cognitivo”. Según Lakoff y Johnson, el cerebro contiene estructuras neurológicas establecidas, y aceptan que las metáforas se elaboran en nuestro cerebro fisiológicamente debido a la naturaleza de nuestro cerebro, de nuestro cuerpo y del mundo en el que habitamos. Según esta posición reduccionista, se acepta que aun no siendo innatas, las metáforas que tenemos la posibilidad de aprender son limitadas en número y se dispersan por el planeta “saltando de cerebro en cerebro”. Según estas posiciones, y explicado de una forma muy sencilla, debido al número limitado de categorías y metáforas que podemos admitir en nuestro cerebro, no las podemos cambiar fácilmente. De esta manera, estamos reduciendo la diversidad humana a un universal que implica un funcionamiento cognitivo igual en todos los seres humanos, con una gama de metáforas recurrente y limitadas.

La crítica más efectiva desde la antropología social al reduccionismo de los neurólogos ha consistido en revisar las variaciones culturales. Aunque los procesos cognitivos sean los mismos, todas las culturas no entienden, ni conceptualizan de la misma forma la emotividad, el afecto o el significado dado a las cosas o a las acciones. Por tanto, postular por una experiencia física universal como base de metáforas recurrentes, emplazada en hendiduras específicas del cerebro humano, es reduccionista, aunque ha ido ganando adeptos en el campo de los neurocientíficos y de la inteligencia artificial. Para los antropólogos sociales, sin embargo, esta tendencia a no tomar en cuenta la dimensión social de la expe-

---

8. George Lakoff y Mark Johnson (1999). *Philosophy in the Flesh: Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books.

riencia, a no entender el significado del cuerpo desde un análisis cultural y social, implica muchos peligros. Tal vez una forma de luchar en contra del reduccionismo científico es elaborando etnografías que presentan al ser humano, incluido su cuerpo, como ser social. Es decir, no somos todos iguales, aunque todos estamos relacionados; somos humanos solamente mientras estemos conectados unos con otros. La creatividad humana es activa e inventa constantemente nuevas opciones, da nuevos significados a las viejas metáforas. Los seres humanos provenimos de una serie de procesos evolutivos, pero nuestra variabilidad y cómo la analizamos es una prueba fehaciente de que no se puede reducir la adquisición de conocimiento a una estructura cerebral. Podemos aprender mucho de las ciencias cognitivas, sobre todo en lo que respecta a los sistemas simbólicos y a las capacidades humanas. También es cierto que al comparar a los homínidos con otros primates, no se han encontrado en los últimos, sistemas simbólicos naturales que les permitan la elaboración de un lenguaje como el nuestro. De hecho, actualmente se habla de coevolución entre el lenguaje y el cerebro; el lenguaje tiene un origen social, y, por lo tanto, el cerebro también es un logro social. Además, la base neurológica de nuestra habilidad para crear lenguajes simbólicos no se debe a la diferencia de categorías en la estructura cerebral, sino solamente a una redistribución cuantitativa de las partes ya existentes.

La antropología social y cultural no puede prescindir de la antropología física, debe asentarse sobre lo que sabemos acerca de los procesos biológicos y la estructura del cerebro, pero, a la vez, y esto también suele olvidarse, tampoco la antropología física puede pasar por alto el saber de la antropología social y cultural. La ciencia antropológica en su conjunto debe apoyarse en esta mutua retroalimentación entre sus distintas disciplinas o especialidades. Donna Haraway<sup>9</sup> propone mantener la antropología en el campo científico redefiniendo algunos criterios, como el de conocimiento. Así, prefiere hablar de *situated knowledge*, un conocimiento situado que supone aceptar que todo proceso de adquisición de conocimiento es subjetivo y contextual. Ahora bien, para que cumpla con los requisitos implícitos de un producto científico, debemos intentar acercarnos a la “objetividad” metodológica lo máximo posible. Para lograrlo, uno de los aspectos que se tienen que tratar con cuidado y detalle es la contextualización, otro es la explicación sistemática y exhaustiva de los criterios de selección. El transitar del ojo hu-

---

9. Donna Haraway (1989). *Primate Visions*. Londres: Routledge.

mano por las imágenes nos recuerda que la mayor parte de las actividades que realizamos implican ver. Hay que ver con cuidado cómo entendemos la visión y la percepción; ver más intensamente o ver con tonos apagados, ver con perspectiva o sin ella. Las formas de ver están ligadas irreductiblemente a nuestra visión tanto ancestral como contemporánea de las imágenes y las representaciones de nuestros cuerpos y nuestras vidas.

## Resumen

El capítulo *Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen* es una introducción a las diferentes formas de iniciar un análisis cultural de la imagen. Sintetizando, hemos planteado la relación entre visión, naturaleza y cultura desde la perspectiva de la antropología.

Para ello, hemos empezado con un panorama crítico sobre la manera en que miramos y cómo dependen de las distintas formas de mirar criterios de selección y de pautas culturales aprendidas. Más adelante, se ha constatado la importancia de las imágenes gráficas en nuestra vida cotidiana y en el modo en que las miramos y las usamos. A continuación, hemos analizado la importancia de la imagen simbólica y la forma en que se ha tratado desde la antropología. Al acabar con la mirada etnográfica, una vez aclarado el papel fundamental de la imagen en la configuración de la cultura, nos hemos concentrado en la relación entre las prácticas sociales y las formas visuales.

Las secciones dedicadas al mirar, simbolizar y representar nos han conducido a las siguientes sobre la visión y la experiencia. Estas últimas, partiendo de un análisis de los aspectos visuales, con un énfasis en el hecho de ver y percibir desde la antropología y desde los estudios cognitivos, nos han ilustrado sobre las dificultades del estudio de la realidad, la experiencia y el cuerpo, ya que estos conceptos giran en torno a la manera en que nos afecta nuestra forma de ver, nuestra cosmovisión, en la globalidad de nuestras vidas.

Finalmente, hemos propuesto una revisión de la imagen del *anthropos* desde la tradición cultural europea y desde el desarrollo de la antropología como ciencia del hombre, para apostar por una antropología crítica y reflexiva que incluya tanto los conocimientos sobre la humanidad como especie natural, como el análisis de la realidad social y cultural en la que vivimos, siendo conscientes de que el conocimiento científico es también un conocimiento parcial e históricamente situado.